

GIACOMO LEOPARDI

1. DALLA NASCITA AL 1817.

Giacomo Leopardi nasce a Recanati nel 1798 dal conte Monaldo e dalla marchesa Adelaide Antici.¹ Come scrive lo stesso Giacomo, parlando di sé in terza persona – in una scheda redatta nel 1826 e contenuta in un’epistola a Carlo Pepoli – : “*Precettori non ebbe se non per li primi rudimenti che apprese da pedagoghi, mantenuti espressamente in casa da suo padre. Bensì ebbe l’uso di una ricchissima biblioteca raccolta dal padre, uomo molto amante delle lettere. In questa biblioteca passò la maggior parte della sua vita, finché e quanto gli fu permesso dalla salute, distrutta da’ suoi studi; i quali incominciò indipendentemente dai precettori in età di dieci anni, e continuò poi sempre senza riposo, facendone la sua unica occupazione*”.²

Come si comprende dalla scheda, la biblioteca di Monaldo Leopardi costituisce il “luogo” decisivo, non solo per l’infanzia, ma per quasi tutta la vita del Poeta.³ Oltre a ciò, in ogni caso, non sono i precettori privati che influiscono maggiormente sul giovanissimo Giacomo, ma piuttosto Vogel, un erudito gesuita alsaziano, residente a Recanati fin dal 1806 e insegnante presso il locale seminario. Da costui, infatti, sembra provenire il suggerimento di tradurre

¹ “[...] il rapporto con Adelaide non fu, fin dai primi mesi, dei più intensi ed effusivi. Lei era piuttosto fredda, senza grandi chance emotive. Si realizzava soprattutto nel tenere ogni cosa sotto controllo, nell’essere superattiva come il vero centro motore della casa. [...] Ciò le toglieva ogni slancio, ogni partecipazione affettiva. In più ci furono di mezzo le altre gravidanze, a getto continuo: un anno più tardi nacque Carlo, poi fu la volta di Paolina. Si creava un terzetto di figli pressoché coetanei, molto solidali tra loro, uniti nell’educazione, con rapporti molto intensi, senza particolari tensioni e conflitti” (Minore R., 1997, p. 24).

² *Epistolario*, 486.

³ Su Monaldo Leopardi e sulla sua biblioteca, Renato Minore (cit., pp. 34-35) scrive: “*In pochi anni la biblioteca divenne la realtà di quattro sale interamente tappezzate di volumi che raggiunsero il soffitto. Girare in quegli enormi ambienti. Sentirsi garantito da un’infinità di sapere che spaziava dalla religione alla retorica, alla grammatica, ai classici latini e greci, alla scienza. Mantenere in ordine perfetto tutte le nuove e le antiche acquisizioni. Consultare libri e utilizzarli per ricerche in proprio [...]. Quelle le gioie preferite da Monaldo, quello il suo regime di vita. [...] Scrisse versi, una tragedia, Montezuma, una commedia, I tre fratelli. Redigeva un diario, con precisione e pignoleria segnava gli eventi “memorabili” della sua esistenza grigia, annoiata, rassegnata...*”.

le *Odi* di Orazio, nonché di compilare uno *Zibaldone*, un diario diremmo oggi. A Vogel, poi, bisogna aggiungere anche lo zio materno Carlo Antici, residente a Roma, il quale contribuisce alla formazione di Giacomo soprattutto mediante una fitta corrispondenza epistolare. Ci troviamo però già negli anni 1809-1817, quelli che lo stesso Leopardi chiama dello studio “*matto e disperatissimo*”.

Il modello ideologico al quale egli si ispira in questi anni è quello *sanfedista* e *reazionario*, conforme alla linea dello Stato della Chiesa (di cui Recanati, non lo si dimentichi, fa parte). Come scrive Tartaro (1978), “*la prova per questo aspetto più significativa degli anni di cui parliamo è l’orazione Agl’Italiani (1815) dopo la sconfitta di Murat a Tolentino*”. Nell’orazione – che risente fortemente dell’influenza paterna e dello zio Antici – l’odio per Napoleone e per i Francesi si fonde con il legittimismo aristocratico e con la necessità di incrementare i commerci e l’agricoltura “*sotto la protezione paterna di sovrani ‘amati’ e ‘legittimi’*” (Tartaro).

Anche sul versante specificamente letterario, in questo periodo Leopardi assimila come verità indubbe gli elementi trasmessigli dall’ambiente familiare. Sempre Tartaro definisce tali elementi letterari con la categoria del letterato cristiano, ossia di un letterato che guarda all’attività letteraria come a una pratica esclusivamente persuasiva e celebrativa, fondata quindi su un’eloquenza e su un’*ars rhetorica* non finalizzate alla vita attiva. Si tratta, insomma, di un modello di letterato lontano dai problemi reali della storia. Adeguandosi ad esso, sulla linea di un umanesimo cristallizzato e pedantesco, Leopardi va producendo versi e prose, in Italiano e in Latino, che hanno il valore di pura educazione stilistica. Tale esercizio “*puerile*”, tuttavia, serve a far entrare il giovane all’interno della civiltà letteraria classica e classico-arcadica in tutta la sua estensione.

Dopo il 1812, peraltro, Giacomo Leopardi passa definitivamente agli studi specialistici: studi eruditi e filologici. Incomincia così una fase di intensa applicazione ad essi, all’interno di una concezione ideologico-letteraria definibile cristiano-razionalistica o cattolico-illuministica: infatti, l’esigenza di ordine e di restaurazione morale si assomma, nel giovane, all’obiettivo di “*un’ispirata missione culturale, di difesa e di divulgazione della verità contro l’errore*” (Tartaro), alla luce del Vangelo, sì, ma fino a raggiungere posizioni illuministiche nel far coincidere scienza e dogma religioso, verità razionali e verità di fede.

Per l’appunto, nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (composto nel 1815, ma pubblicato po-

stumo, nel 1846) opera definita da più studiosi dell'epoca (Viani, De Sinner, Saint-Beuve, ecc.) profondamente erudita, il giovane Leopardi mostra di stringersi alla religione “*come sola salute contro gli eccessi della filosofia e della ragione*” (De Sanctis). Nell'opera in questione, “*il giovane discorre tutti gli errori dei greci e dei romani [...] per dare risalto al beneficio fatto all'umanità dal Cristianesimo che ce ne ha liberati, nonostante parecchi di quegli errori continuino sotto altre forme presso le ignoranti moltitudini. E vuol far comprendere che la religione, anzi la Chiesa è il più sicuro rimedio contro gli errori e le superstizioni, e che la filosofia e la ragione abbandonate a sé danno pessimi frutti*” (De Sanctis).

Sempre secondo De Sanctis, in un anno storicamente così importante (1815: Waterloo e Santa Alleanza), “*il Saggio è il prodotto dell'ambiente e della tradizione, una tradizione passivamente ricevuta, non assorbita*”; l'opera, insomma, “*è un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell'immenso materiale di conoscenze condensate nel suo cervello*”.

L'Italiano usato è quello “*corrente in quel tempo, prima che sorgesse il Purismo; con abbondanza di gallicismi, con molta volgarità e con poca proprietà. Manca spesso la connessione grammaticale, com'è nel Francese; e manca talora anche la connessione logica [...]*”. In definitiva, i modelli del *Saggio* sono l'erudizione settecentesca, unitamente alla saggistica di tipo illuministico: con intenti divulgativi.

Contemporaneamente, Leopardi provvede a consolidare la propria cultura letteraria: soprattutto per mezzo di traduzioni dal greco (1814-15: *Idilli* di Mosco; 1816: primo libro dell'*Odissea* di Omero; 1817: *Titanomachia* (dalla *Teogonia*) di Esiodo; e dal latino (1814-15: primi due libri delle *Odi* e l'*Arte poetica* di Orazio; 1817: il secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio).

Nelle citate traduzioni e nelle numerose altre agisce il convincimento che l'esercizio del traduttore “*non possa disgiungersi dalla preliminarare approfondita conoscenza di tutta intera la civiltà dell'autore*” (Tartaro); e che conservare il “calore” dei grandi classici “*non è possibile senza aver assimilato intimamente il mondo antico così da rifletterlo nella parola che scrupolosamente lo faccia rivivere*” (Tartaro).

Come si vede, continua a emergere la forte predisposizione e preparazione filologica di Leopardi. Le sue traduzioni, tuttavia, fermo restando lo scrupoloso rispetto del testo nella citata chiave filologi-

ca, non si sottraggono a un certo gusto magniloquente, ornato di coloriture patetiche e drammatiche, volontariamente arcaicizzante. Al riguardo, De Sanctis scrive che “*ciò che egli dice è proprio il testo e come il testo lo dice; ma quegli atti e quei gesti imitati da lui sono goffaggini, e non c'è spontaneità né sveltezza, e non sentimento e non colorito [...]; quest'Italiano è non altro che la nuda lettera del testo latino*”. Tuttavia, come riferisce Blasucci⁴, Bigi – in tempi a noi più vicini – corregge il giudizio di De Sanctis e considera l'eccessiva fedeltà di Leopardi al testo latino “*non come servile goffaggine, ma come il frutto di una scelta cosciente, ossia di una volontà di aderenza assoluta alla parola dell'originale [...] nella persuasione di rendere in tal modo quella verità poetica di natura, ritenuta propria degli antichi*”. Lo stesso Blasucci, poi, sottolinea come l'esperienza della traduzione dell'*Eneide* rappresenti “*un momento decisivo nella formazione del linguaggio poetico leopardiano*”; e produce al riguardo numerosi esempi riferiti ai *Can- ti*.

Tuttavia, già a partire dalla fine del 1816, in Leopardi l'attività erudita di filologo e traduttore è costretta a cedere il passo (pur senza venire del tutto abbandonata) alle ragioni di una nuova improrogabile esigenza espressiva. Ne è testimonianza, in questo periodo, la composizione dell'*Appressamento della morte*, una “cantica” (in cinque canti) che costituisce una combinazione di elementi tratti dall'attività di traduttore e di altri che, invece, esprimono una più diretta testimonianza di sé. I modelli letterari della cantica, strutturata allegoricamente, sono Varano, Monti, Alfieri (ai quali si ispira soprattutto per il linguaggio) e, non ultimo, Dante. La materia più personale, comunque, si concentra nell'ultimo canto.

L'*Appressamento della morte*, quindi, si pone come chiusura del primo tempo della “carriera” poetica leopardiana; e, contemporaneamente, come apertura del secondo.

2. IL “FATIDICO” 1817 E LA CORRISPONDENZA CON GIORDANI – LE CANZONI CIVILI DEL 1818.

Il 1817 – il “fatidico” 1817, come lo chiama il Tartaro – è l'anno della svolta decisiva per la carriera poetica leopardiana. In quest'anno, infatti, pubblicata la versione dell'*Eneide*, ne invia un esemplare a Mai (filologo), a Monti e a Giordani: tutti rispondo-

⁴ Blasucci L., 1985.

no, ma in particolare ha inizio di qui l'importantissima amicizia e il fitto rapporto epistolare tra il Recanatese e Pietro Giordani.

Pian piano, la corrispondenza “*diviene sempre più affettuosa*” e, per la prima volta, “*il giovane getta via il suo bagaglio di frasi e di modi convenzionali [...]: ciò che scrive esce da un'emozione sempre più sincera*” (De Sanctis). Dalla corrispondenza, fin dall'inizio, emerge l'immagine di un giovane “*tutto concentrato in se stesso, che non esce fuori dalla sua personalità se non per gittare uno sguardo distratto su tutto il rimanente*” (De Sanctis). L'amicizia con Giordani è per Leopardi, in primis, l'occasione di un essenziale chiarimento della propria condizione. Giordani, dal canto suo, colpito dalla sua straordinaria precocità, lo invita a muoversi da Recanati.

Il contatto con Giordani, comunque, fa prendere sempre più coscienza a Leopardi della propria identità intellettuale e dell'impossibilità di realizzarla compiutamente nell'ambiente in cui si trova: familiare e cittadino.

Come scrive Tartaro, “*la reclusione recanatese si fa tanto più penosa ora che al giovane sembra aprirsi concretamente la prospettiva di un'intensa vita intellettuale*”, anche se i suoi interlocutori (oltre a Giordani, Monti, Mai, Niccolini, Cesare Arici – bresciano, esponente del Neoclassicismo) sono a distanza. Inoltre, dopo l'editore Stella, un secondo (Sonzogno) di Milano sollecita la sua collaborazione.

Milano appare quindi come una sorta di simbolo del fervore intellettuale rispetto al “deserto” recanatese. Da tali premesse deriva un'accelerazione del processo di revisione dell'ideologia del “letterato cristiano”; mentre il suo distacco dal Cattolicesimo è più lento e sarà definitivo soltanto nel 1821, anche se più rapido e risoluto è l'allontanamento dalle grette posizioni clericali della famiglia, provocato soprattutto da Giordani, che spinge il giovane a una poesia civile ed eloquente, sulla falsariga di un Classicismo “progressivo”, ossia impegnato (di diretta ascendenza illuministica e alfierriana).

In altri termini, Giordani prospetta a Leopardi la figura del “perfeito scrittore italianao”, che dev'essere “*ingegnossissimo [...], di costumi innocentissimi [...], innamorato di ogni genere di bello [...], di cuor pietoso e di animo alto e forte*”; e, inoltre, “*erudito e dottissimo di greco e di latino*”.

Questo nuovo modello, che Giordani identificava con lo stesso Leopardi (immaginandolo svolto in lui), viene raccolto dal poeta recanatese, che vi fa confluire la rivolta contro l'ideologia etico-politica

ancien regime del padre Monaldo; attraverso un patriottismo classicista, che propugna la discendenza della letteratura italiana e della sua lingua da quella greca e latina. Ecco cosa scrive lo stesso Leopardi: “*Io da principio avea pieno il capo delle massime moderne, disprezzava, anzi calpestavà, lo studio della lingua nostra, tutti i miei scrittacci originali erano traduzioni dal francese, ecc.*” (Epistolario, 32).

In tale contesto, tuttavia, si pongono le tensioni psicologiche e i trasalimenti della giovinezza; inoltre, sempre nel periodo in questione, la salute del giovane è sempre più malferma e la sua vista sempre più indebolita:⁵ “*la sua salute s'andava sempre più fiaccando, nel tempo stesso che lo spirito si rinnovava, e s'ergera sopra il destino*” (De Sanctis). Dell'aspetto più intimo e autobiografico del poeta sono testimonianza il cosiddetto *Diario del primo amore* (1817) e i versi di poco posteriori de *Il primo amore*: entrambi legati al breve soggiorno a Recanati della cugina Gertrude Cassi.⁶

Sul versante civile ed eloquente, invece, l'attività di Leopardi sfocia, nel 1818, nelle due “canzoni civili”: *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*. In entrambe il poeta si pone come *io-vate*, consapevole del declino etico e politico della patria e tuttavia fermo in un supremo atto di fede: fiducioso che l'intellettuale possa e debba assolvere una funzione positiva, di rigenerazione ideale. Al riguardo, Blausucci afferma che al centro della canzone *All'Italia* è “*lo stesso personaggio eroico elegiaco del poeta, con le sue interrogazioni incalzanti e le sue esclamazioni desolate*”, come nel caso dei seguenti versi:

*Oimè quante ferite,
che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
formosissima donna! Io chiedo al cielo
e al mondo: – dite dite;
chi la ridusse a tale? (vv.8-12);*

un soggetto lirico che, come detto, insiste sull'*io* civile dell'intellettuale e rimanda, inoltre, al modello petrarchesco. Per De Sanctis, “*il concetto della canzone All'Italia è il solito luogo comune: 'già fu grande, or non è quella'. Un luogo comune qui e-*

⁵ “*In una lettera del settembre del 1845 Carlo Leopardi scrisse a proposito del fratello Giacomo 'Fino dalla prima età ho dormito nella sua stessa camera e lo vedevo, svegliandomi nella notte tardissima, in ginocchio avanti il tavolino per poter scrivere fino all'ultimo momento col lume che si spegneva'*” (Rossi P., 1997, p. 30).

⁶ “*Alta e membruta quanto nessuna donna ch'io abbia mai veduta*” (dal *Diario del primo amore*).

spresso con molta vivacità da un giovane che aveva nella sua immaginazione l'Italia di Cicerone e di Livio".

3. DAL DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA ALLA CRISI DEL 1819 – LA PRIMA FASE DEL PESSIMISMO E IL PENSIERO DELLO ZIBALDONE TRA IL 1817 E IL 1819.

La passione civile del "perfetto scrittore" e la risolutezza (di stampo alfieriano) dei propositi conoscono però ben presto il turbamento di una situazione psicologica di sconforto e di acuta prostrazione. Infatti, accanto al prepotente bisogno di libertà, nel 1819 insorge in Leopardi un penoso sentimento di sconfitta, come si può dedurre da alcune lettere a Giordani: "...sono due mesi ch'io non istudio, né leggo niente, per malattia d'occhi, e la mia vita si consuma sedendo colle braccia in croce, o passeggiando per le stanze" (*Epistolario*, 116); "non ho più pace, né mi curo d'averne. Farò mai niente di grande? In questo paese di frati, dico proprio questo particolarmente, e in questa casa dove pagherebbero un tesoro perché mi facessi frate ancor io" (*Epistolario*, 117).

Le avvisaglie di questa crisi si trovano nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (1818), lavoro che segna "lo slittamento concettuale in senso pessimistico: determinatosi sul tema del rapporto con la natura e la nativa felicità degli antichi" (Tartaro). Al centro dell'opera in questione e del pensiero estetico-letterario di questi anni (1817-19) permane, comunque, il classicismo, la visione "più mitica che storica" (Figurelli) di un mondo passato e ormai perduto.⁷ Così ne parla il poeta nello *Zibaldone*: "non siamo più semplici come erano i greci e i latini e i trecentisti e i cinquecentisti perché siamo passati pel tempo di corruzione [4]"; oppure: "[Gli antichi] erano come fanciulli che non conoscono i vizi, noi siamo come i vecchi che li conosciamo ma pel senso e l'esperienza gli schiviamo [4]"; o ancora: "Così la tropp'arte nuoce a noi: e quello che Omero diceva ottimamente per natura, noi pensatamente e con infinito artificio non pos-

siamo dirlo se non mediocrementemente, e in modo che lo stento più o meno quasi sempre si scopra [8]". In questa distanza dell'uomo moderno dalla natura lo studente accorto non potrà non individuare interessanti punti di contatto con il pensiero di Herder, laddove distingue tra *Kunstpoesie* (= poesia d'arte) e *Naturepoesie* (= poesia di natura); e con i Romantici (!) che a tale pensiero si ispirano o che lo rielaborano.

In pratica, si tratta del mito dell'impareggiabile felicità immaginativa degli antichi, da cui Leopardi fa discendere i principî della poesia e il suo vero fine – il diletto – che alcuni Romantici italiani (per es., Ludovico di Breme, con il quale Leopardi polemizza) non riconoscono. Tale fine può venire conseguito, secondo Leopardi, a patto che il poeta moderno, ritrovando la condizione primitiva e cedendo a un richiamo primigenio (efficace soprattutto nell'età infantile), sappia neutralizzare gli effetti dell'incivilimento, recuperando un'intatta capacità fantastica e insieme la facoltà, negata ai Romantici, di "trasportarsi in quei primi tempi", svelando la Natura "ancora presente e bella come in principio". Così, nello *Zibaldone* si legge: "La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più bello, ma dalla più perfetta imitazione della natura [3]"; oppure: "L'utile non è il fine della poesia benché questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile e ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia; come può l'agricoltore servirsi della scure a segar biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può essere utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, imperocché il dilettevole è l'ufficio naturale della poesia [3]". Tale concezione, in definitiva, viene sintetizzata da Leopardi come segue: "Sistema di belle arti. Fine, il diletto; secondario alle volte, l'utile. – Oggetto o mezzo di ottenere il fine, l'imitazione della natura, non del bello necessariamente... [6]".

Ora, a nostro avviso, proprio in queste ultime parole può scorgersi una peculiarità romantica del Leopardi, "lui nonostante": ovvero l'ampliamento del concetto classico per eccellenza, il Bello (che è, idealmente, anche al di sopra della natura), per andare a recuperare la natura in tutte le sue manifestazioni, non necessariamente armoniche (e razionali). D'altra parte, però, nel sottolineare il diletto come fine primario della poesia, Leopardi si distanzia notevolmente dalle posizioni dei Romantici italiani (si pensi, ad esempio, a Manzoni).

⁷ "[...] La tesi della generale superiorità degli antichi rimane inalterata attraverso tutto il corso del pensiero leopardiano: essa non verrà meno neppure quando, in seguito alla lettura del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del Barthélemy, fatta nel febbraio del '23, Leopardi scoprirà il pessimismo antico e ne trarrà motivo per estendere il proprio pessimismo dal piano della civiltà al piano stesso della natura" (Rigoni M.A., 1997, p.30).

Con lo svilupparsi del pessimismo, tuttavia, Leopardi va sentendo sempre più problematico il recupero dell'antichità; e trasforma quindi il significato stesso della letteratura e della poesia nella direzione non più del dilettevole, ma in quella della "consolazione". Infatti, la constatazione dell'impossibilità di esprimere fattivamente e creativamente la propria ansia rinnovatrice fa ripiegare il poeta su una tematica più dimessa, insistentemente commiserativa e patetica (si leggano, per esempio, le canzoni *Per una donna inferma* e *Nella morte di una donna...*, entrambe dei primi anni del 1819): proprio di qui si sviluppa decisamente la nuova dimensione del Leopardi, la sua complessa identità di poeta-filosofo. Si tratta di un Leopardi ormai consapevole di non poter ripetere l'immagine civile e politica del vate di *All'Italia* e di *Sopra il monumento di Dante*; e nemmeno quella di riformatore culturale espressa nell'abbozzo del trattato *Della condizione presente delle lettere italiane* (1818-19).

Intorno al 1817-19, dallo *Zibaldone*⁸ emerge sempre più chiaramente che l'accrescimento della ragione è assurdo: infatti, la felicità umana non può essere riposta nella cognizione del vero, quando non c'è altro vero che il nulla. Fortemente influenzato da alcune concezioni del Rousseau, ma soprattutto da M.me de Staël, Leopardi scrive: "La ragione è nemica di ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola" (*Zib.*, 14); ne consegue che "la minor arte è minor natura" (*Zib.*, 21). Di qui, da questa *gran verità*, prende le mosse il pensiero filosofico morale leopardiano, il cui nocciolo è che "la ragione, facendo naturalmente amici dell'utile proprio e togliendo le illusioni che ci legano gli uni agli altri, scioglie assolutamente la società e inferocisce le persone" (*Zib.*, 23). Nel medesimo contesto si pone il confronto con il passato (sulla linea del *Discorso*): secondo il poeta, la tragedia della nullità dell'esistenza umana contemporanea sarebbe provocata dall'occasione perduta dall'umanità stessa dopo il Medioevo (chiamato "barbarie de' tempi bassi"), di recuperare integralmente

l'antichità. Pertanto, "spegnendo le commozioni e le turbolenze, in luogo di frenarle com'era scopo degli antichi [...], l'incivilimento non ha assicurato l'ordine, ma la perpetuità, tranquillità e immutabilità del disordine, e la nullità della vita umana".

L'aspetto speculare di quest'elaborazione del pessimismo leopardiano nella sua prima fase (cosiddetto "pessimismo storico") è costituito dalla concezione del piacere, che appare un po' la *summa* del suo pensiero negli anni di cui stiamo parlando. Essa approfondisce la denuncia del tragico paradosso della vita umana: "l'ottica del vero è sì più comprensiva e valida delle altre, ma pure – paradossalmente – è quella meno ragionevole (perché provoca l'infelicità), per quanto fondata sul vero della ragione" (Tartaro). Ecco cosa scrive, al riguardo, lo stesso Leopardi nello *Zibaldone* (51): "Io considero le illusioni come cose in un certo modo reali, stante ch'esse sono ingredienti essenziali del sistema della natura, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di uno solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa [...]".

4. I COSIDDETTI "PICCOLI IDILLI" DEL 1819-21.

All'interno del contesto fin qui trattato si inserisce la produzione leopardiana tra il 1819 e il 1821. In particolare, l'autobiografismo e l'abbandono alla suggestione della natura sembrano essere il filo conduttore dei cosiddetti *piccoli idilli*,⁹ composti fra il 1819 e il 1821 e pubblicati in volume (insieme ad altre liriche) a Bologna nel 1826. Si tratta di: *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria* e *Odi Melisso* (*Frammento XXXVII*).

Lungi dal collegarsi pedissequamente ai modelli dell'idillio classico (Teocrito, Mosco, ecc.) o più recente (Gessner, Muller, Young, per esempio), Leopardi in queste liriche si orienta verso una soluzione personalissima; e, in un appunto dei *Disegni letterari* (del 1828) fissa la funzione propria, sentimentale e individuale della poesia idillica: "Idilli esprimenti

⁸ Lo *Zibaldone* è una specie di diario in sette volumi, di 4526 pagine, cominciato nel luglio del 1817 e terminato il 4 dicembre del 1832. Tuttavia, esso è più fitto e ricco di spunti nei periodi 1820-21 e 1823-24. Rimasto a lungo inedito, vide la luce per la prima volta tra il 1898 e il 1900 – grazie a una Commissione governativa presieduta da Carducci – con il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Una seconda edizione, più fedele e attendibile, fu pubblicata nel 1937 a cura di Francesco Flora, che ripristinerà il titolo di *Zibaldone* (indicato dallo stesso Leopardi in un appunto del 1827).

⁹ Bisogna ricordare infatti che, per uso critico instaurato da De Sanctis e da Carducci, vengono comunemente denominate *idilli* anche le poesie composte, in endecasillabi sciolti o in forma di canzone libera, tra il 1828 e il 1830. Queste ultime composizioni sono dette *nuovi* o *grandi idilli*; quelle del 1819-1821, invece, *primi* o *piccoli idilli*.

situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo".

Dopo la rinuncia all'impegno etico-politico dell'intellettuale e alla poesia civile, gli idilli del '19-21 si muovono sulla scia dell'approfondimento di una realtà interiore circoscritta a esperienze elementari: le uniche che sembrano resistere all'atteggiamento di smobilitazione delle più alte illusioni. Alcune di queste esperienze sono: l'attesa d'amore, la pressione della memoria e del passato; il richiamo della natura e l'inclinazione alla solitudine, al fantasticare. Com'è intuibile e sperimentabile nella lettura degli idilli, vi è una strettissima correlazione tra essi e il contenuto dei contemporanei passi dello *Zibaldone*, ai quali abbiamo fatto riferimento.

LA SERA DEL DÌ DI FESTA. In particolare, l'idillio *La sera del dì di festa* (1820) segna una presa di coscienza più matura, da parte del poeta, del rapporto tra condizione presente e stato passato (suoi e, contemporaneamente, dell'umanità); qui, coerentemente con le corrispondenti conclusioni dello *Zibaldone*, il recupero dell'antichità sembra ormai irrealizzabile, sia in chiave ideologica che poetica. Infatti, le domande dei vv. 33-37:

[...] *.Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? Or dov'è il grido
de' nostri avi famosi, e il grande impero
di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
che n'andò per la terra e l'oceano?*

non sembrano porgere delle immagini dell'antichità, ma piuttosto sottintendere l'impossibilità di queste in un ambito ormai "volgare" e in preda al tumultuoso procedere del tempo, che non può più venire arrestato neppure dall'illusione. Così, la consapevolezza del vuoto, del nulla dello stato presente, rende indifferente ogni cosa. Frattini (1969) scrive che "*ne La sera del dì di festa [...] il poeta si dispera per l'amore che gli è negato*"; e, ancora, che "*il dolore del singolo, percosso dal destino, si trascende nella coscienza di un dolore infinitamente più vasto, nel quale le sorti degli uomini e dei popoli, passati e a venire, sono coinvolte e travolte nella tragica prospettiva del nulla, del silenzio eterno*".

L'INFINITO. La base concettuale de *L'infinito* (idillio composto nella primavera del 1819) è da trovarsi in una matrice sensistica ed esclude "ogni riduzione dell'esperienza leopardiana nell'ambito certamente improprio dell'ascesi e dell'annichilimento spirituale, secondo un'interpretazione promossa da De

Sanctis"¹⁰ il quale scrive: "*Così i primi solitari scopersero Iddio*"; oppure: "*questa è davvero una contemplazione religiosa*".

Al riguardo, Binni (1982) sostiene che "*il centrale piacere dell'Infinito si presenta non come uno sconfinamento mistico religioso né come una "rêverie"¹¹ pittoresca ed arcadica, ma come la salda, lucida, intensa presa di coscienza poetica [...] di un piacere supremo dell'immaginazione umana e personale, contrapposto alla limitatezza dei piaceri concreti e particolari, ma, come essi piacere solido e sensibile*"; e, più avanti, conclude che "*lo stesso finale perciò non è sconfinamento mistico e sognante, ma un saldo possesso terminale di questa suprema dimensione interna del piacere*".

Tale piacere, in ogni modo, è prodotto dall'immaginazione e sfocia in un'illimitata dimensione spazio-temporale: l'infinito, appunto. Infatti, lo stesso Leopardi, nello *Zibaldone* (171) afferma che "*l'anima si immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario*".

Il procedimento sensistico della lirica, quindi, parte da una percezione sensibile o sensazione, procede attraverso l'immaginazione, genera l'idea dell'immensità e il suo sentimento, ossia la piena e personale interiorizzazione di quella: il vero e proprio piacere (Bellini-Mazzoni).¹²

Dopo l'indicazione, priva di elementi descrittivi, di uno spazio concreto (*questo colle...; questa siepe...; vv.1-2*) e di una consuetudine personale, ossia quella di salire sul colle, avviene il processo di astrazione o immaginazione, indicato dal *mi fingo* del v.7. Il passaggio dal primo momento a questo è sottolineato dall'avversativa *ma* con la quale si apre il periodo; nonché da due gerundi (*sedendo e mirando*), che indicano una durata, un passaggio. Il processo immaginativo viene attenuato dallo stormire del vento (vv. 8-9), che diviene lo spunto per una comparazione tra spazio concreto/tempo presente (voce del vento *tra queste piante*, v.9; *questa voce*, v. 10; *stagione presente e viva*, vv. 12-13) e spazio/tempo immaginati nel pensiero (*infinito silenzio*, v. 10 e *morte stagioni*, v. 12). Nei versi finali, poi, il pensiero si smarrisce nell'idea dell'immensità e il suo sentimento genera piacere: *e il naufragar m'è dolce in questo mare* (v. 15).

¹⁰ Tartaro A., *Op. cit.*

¹¹ "Fantasticheria".

¹² Bellini G.-Mazzoni V., 1984.

L'idillio dimostra la propria unità e organicità anche dal punto di vista metrico-stilistico, oltre che da quello concettuale appena visto: l'endecasillabo sciolto tende infatti ad assumere un ritmo che travalica la sua misura; si potrebbe anzi dire che l'elemento ritmico decisivo sia l'enjambement, presente ben dieci volte su quindici versi. Si tratta, quindi, di un ritmo ampio, a prolungare il quale concorrono anche le molte parole polisillabe presenti, di pronuncia lenta e rallentata: *orizzonte* (v.3); *interminati* (v.4); *sovrumani* (v. 5); *profondissima* (v.6); *infinito* (v. 10) e *immensità* (v. 14).

Infine, il rallentamento o ampliamento ritmico è prodotto pure dalle frequenti forme verbali al gerundio e all'infinito, nonché dai nessi aggettivo-sostantivo (vv.3; 4-5; 5-6; 10). Un altro motivo di organicità viene poi individuato dai citati Bellini e Mazzoni nell'organizzazione sintattica, fondata sulla contrapposizione dei dimostrativi *questo-quello*: su cui si costruirebbero rispettivamente le due serie del *finito* e dell'*infinito*; in particolare, vanno sottolineati l'interiorizzazione e il pieno, concreto possesso del sentimento (non più solo idea) dell'immensità, significato dall'uso del *questo* nel verso 13.

L'importanza de *L'infinito* per lo sviluppo della poetica leopardiana è stato ben evidenziato da Blausucci (*cit.*), il quale afferma che nell'idillio Leopardi "*imposta, in modo estremamente lucido e articolato, un motivo che sarà centrale nella sua poesia così come nelle sue riflessioni sull'uomo, in quella "scienza dell'animo" che sarà poi alla base dell'intero suo sistema*"; e rileva, inoltre, come parecchi vocaboli della lirica (*ermo, silenzio, quiete, pensiero, vento, infinito*) "*si porranno come vere e proprie parole-chiave della poesia leopardiana*".

5. IL PERIODO DAL 1821 AL 1825 – DAL "PESSIMISMO STORICO" AL "PESSIMISMO COSMICO".

Nel 1821, Leopardi cerca inutilmente di ottenere un impiego a Roma; intanto, la sua deformità fisica e il suo stato di malattia contribuiscono a far maturare ulteriormente la sua consapevolezza che l'infelicità è sia un dato costante dell'esistenza umana: tale consapevolezza trova la prima espressione letteraria nelle canzoni cosiddette "filosofiche" del 1821-23: *Bruto minore*, *Alla primavera* e *Ultimo canto di Saffo*.¹³

¹³ Tranne pochissime eccezioni, i metri del *Canti* (con questo titolo vennero pubblicate le composizioni poetiche leopardiane – 1ª edizione nel 1831, a Bologna; edizione

In particolare l'*Ultimo canto di Saffo* (composta nel 1822), presenta un tema carico di connotazioni autobiografiche: "*L'infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane*"¹⁴ condizione non a caso riferita ad un personaggio dell'antichità, come vedremo dagli sviluppi del pessimismo leopardiano in questo periodo. Tale tema, peraltro, si ricollega alla problematica morale del *Bruto minore*. Amanti non corrisposti della natura sono tanto Saffo che Leopardi: mancanza di corrispondenza già testimoniata da un passo dello *Zibaldone* del 5 marzo del 1821 in cui il poeta scrive: "*L'uomo di immaginazione, di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura press'a poco quello che è verso l'amata un amante ardentissimo sinceramente non corrisposto nell'amore*".

Dopo un anno di intenso lavoro intorno a queste e ad altre opere, nell'autunno del 1822 Giacomo ottiene dai genitori il permesso di allontanarsi da Recanati e di soggiornare per alcuni mesi a Roma, ospite dello zio Carlo Antici. Qui però il poeta rimane deluso dall'atmosfera reativa che fa assomigliare l'Urbe quasi ad una Recanati di dimensioni maggiori, priva com'è di autentici stimoli culturali.¹⁵ Così,

definitiva, postuma, nel 1845) sono l'endecasillabo sciolto e la canzone. Tuttavia, alla struttura tradizionale di quest'ultima forma metrica, fissata dal Petrarca, Leopardi apporta notevoli modifiche e già le prime canzoni (*All'Italia*; *Sopra il monumento di Dante*) si discostano dalla simmetria petrarchesca e adottano schemi diversi nelle strofe dispari e in quelle pari, in cui si trova una diversa distribuzione degli endecasillabi e dei settenari. Altre varianti rispetto alla canzone "petrarchesca" sono poi la presenza di versi non rimati e l'incertezza della distinzione tra fronte e sirma. Per esempio, nell'*Ultimo canto di Saffo* ciascuna strofa è composta di sedici versi: i primi 14 dei quali sono endecasillabi non rimati e gli ultimi due un settenario e un endecasillabo a rima baciata. Finalmente, nel 1828, Leopardi – dopo parecchie altre sperimentazioni – si rivolgerà alla creazione della cosiddetta "canzone libera", formata da strofe di varia ampiezza, in cui endecasillabi e settenari si alternano senza regola fissa (salvo l'osservanza di limitate norme, scelte specificamente per singoli componimenti; per esempio: la conclusione con un endecasillabo di tutte le strofe de *La ginestra*). Allo stesso modo, anche le rime vi compaiono senza regola fissa.

¹⁴ Tartaro A., *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Ecco cosa scrive, al riguardo, il già citato Minore (1997, pp. 112-113): "*Da quel tran-tran quotidiano non sarebbero potute arrivare né gloria né fama. Le donne restavano un sogno. Un miraggio. [...] Giacomo avrebbe confessato molti anni più tardi: quello di Roma fu il periodo 'forse il più penoso e il più mortificante' della sua vita. Gli aveva tolto ogni capacità 'di azione e di vita interna', senza fargli crescere 'le possibilità di quella esterna'. Lo spazio per se*

dopo aver rifiutato la possibilità di entrare nell'amministrazione pontificia, il poeta torna al suo paese – nel maggio del 1823 – occupandosi dell'approfondimento della propria riflessione filosofica, la cui testimonianza più ampia è rappresentata dai foltissimi appunti dello *Zibaldone* della seconda metà del 1823. Come scrive Frattini¹⁶, il soggiorno a Roma rappresenta, da un lato, la realizzazione di una delle più accese aspirazioni del poeta; mentre, dall'altro, esso costituisce “*il movente di una più amara delusione, per la caduta di quelle speranze che lo respinge, al ritorno nel “natio borgo selvaggio”, in un austero raccoglimento*”.

Ci troviamo, ormai, all'interno di una nuova fase del pessimismo leopardiano che, nel periodo considerato (1822-1825) arriva, su alcune questioni di fondo, a conclusioni teoretiche opposte a quelle del cosiddetto “pessimismo storico”. Partendo dalla riflessione sull'infelicità, il poeta elabora una “teoria del piacere” che diviene il cardine del suo pensiero; secondo questa teoria, l'“amor proprio” porta l'individuo ad una richiesta di piacere infinito in intensità ed estensione; tuttavia, dal momento che questa richiesta non potrà mai essere soddisfatta interamente, l'individuo – anche nel momento del maggior piacere – continuerà a sentire l'assillo del desiderio non colmato. Del resto Leopardi, nello *Zibaldone* del 12 febbraio 1821, così si esprimeva: “*La felicità ed il piacere è sempre futuro, cioè non esistendo, né potendo esistere realmente, esiste solo nel desiderio del vivente, e nella speranza, o aspettativa che ne segue*”. A un pessimismo “storico”, quindi, ne subentra uno che Ceserani e De Federicis¹⁷ definiscono di tipo “psicologico-sensistico”: “*più radicale del primo, giacché coinvolge l'uomo di ogni tempo*”. Tale concezione gli viene confermata (nel 1823) da alcune letture di autori greci dell'età ellenistica (per es., Epitteto e Teofrasto), in cui trova la consapevolezza (già presente nel mondo

stesso si era pericolosamente assottigliato. Durante quei cinque mesi [...] ebbe per la prima volta la possibilità di esplorare codici (ma alla sua passione filologica aveva di fatto rinunciato), scrisse tre recensioni specialistiche [...]. Solo una cinquantina di pagine dello Zibaldone lo mantennero nel vivo degli argomenti e della scrittura che gli erano più congeniali. [...] No, Roma non era proprio adatta a lui, costretto a convivere con ciò che non era ‘né bello né vero’. L'incanto si dissolveva ‘al contatto con la realtà’. Per essere felici bisognava continuare a contemplare l'oggetto del desiderio nella fantasia, così come esso ‘era apparso nel sogno’”.

¹⁶ Frattini A., 1969, p. 78.

¹⁷ Ceserani R. – De Federicis L., 1986.

antico!) che l'infelicità è un dato non occasionale, ma necessario, della natura umana.

Proseguendo su questa direttrice, nel corso del 1824, il Recanatese sposta la sua attenzione dal tema della felicità (che non si può ottenere) a quello della sofferenza (che non si riesce ad evitare). Alla visione di un'infelicità di tipo “psicologico-sensistico” subentra, così, una prospettiva “cosmico-materialistica”. In breve: anche se l'individuo potesse raggiungere il piacere, il bilancio della sua esistenza sarebbe comunque negativo, per la quantità e la sistematicità dei mali con cui la natura, dopo averlo prodotto, tende ad eliminarlo, per dar luogo ad altri individui, in una lunga vicenda destinata a perpetuare l'esistenza, non a rendere felice il singolo esistente. Soltanto entro questo stato di prostrazione e di frustrazione, e all'interno di questa reazione violenta d'ordine intellettuale e morale, si può intendere la genesi “*di quella sconcertante e stupenda lirica che è la canzone Alla sua donna*” (Frattini)¹⁸ composta nell'autunno del 1823 e pubblicata l'anno successivo.

OPERETTE MORALI. Come si vede, quindi, il mito di una natura generosa e provvida, unica risorsa possibile di felicità – mito ancora vivo, per esempio, nella canzone *Alla primavera o delle favole antiche* (1822) –, non è più accettabile; e la sua “frantumazione” procede di pari passo con il delinarsi progressivo di uno scrittore “*appartato, intransigente verso i suoi tempi, amareggiato e tuttavia non scettico, intimamente fermo nei propri ideali*” (Tartaro).¹⁹

Tale figura sta dietro alla stesura delle prime 20 *Operette morali* del 1824 (dalla *Storia del genere umano* al *Cantico del gallo silvestre*), composte “*non tanto per farne strumento di diffusione della sua filosofia quanto per dare all'Italia quella prosa “inaffettata, fluida, armoniosa, propria, ricca, efficace, pura” che ancora le mancava*” (Frattini).²⁰ Successivamente, al nucleo originario Leopardi aggiunse altre operette: il *Frammento apocrifo* (1825); *Il Copernico* e il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (1827); il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiare* e il *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832).

L'abbandono del verso da parte di Leopardi, comunque, non significa inaridimento dello spirito, quanto piuttosto la consapevolezza – già espressa nello *Zibaldone* nel 1821 – che la prosa sia più con-

¹⁸ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 107.

²⁰ Frattini A., *Op. cit.*, pp. 110-111.

facente alla poesia moderna e la necessità di trovare uno sbocco più ampio e libero al nuovo abito mentale.

Il lontano annuncio di questi lavori può essere individuato nei *Dialoghi satirici alla maniera di Luciano* del 1819-20, scritti “quasi per vendicarsi del mondo”, come riferisce Leopardi stesso a Giordani, nel settembre del 1820. In realtà, però, i veri antecedenti si trovano nel “*progressivo accordo – a partire dal 1821 – fra la poesia e l’indagine filosofica*” (Tartaro)²¹ e nell’approfondimento della filosofia ellenistica, in particolare di quella stoica; nella crescente convinzione di dover guardare al vero saldamente e senza timidezza.

Nel contesto appena delineato, l’impostazione ironica dell’opera – pubblicata la prima volta nel 1827 – è appunto rivolta alla “cognizione del vero” attraverso la distruzione degli errori; nel convincimento che “*la natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta*” e che “*per conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gli impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto*” (Zibaldone, 2711; 21 maggio 1823).

“*Il nuovo uso della mitologia* – scrive Frattini²² – già si scopre nella Storia del genere umano in un intento che non è più quello, o non solo quello, che si affermava, ad esempio, in *Alla primavera, di descrivere lo stupore dell’anima, trepida e nostalgica dinanzi a quei perduti prodigi*”; ma, piuttosto, di inscrivervi “*la visione più profonda e nobile ch’egli aveva maturato della vita e del destino degli uomini*”. Inoltre, la mitologia – soprattutto in alcuni dialoghi più marcatamente liciane (per esempio, il *Dialogo d’Ercole e di Atlante*), con parole di De Robertis,²³ ora serve a “*dare apparenza magica al riso*”.

Anche nel *Dialogo d’un venditore d’almanacchi e di un passeggiare*, del 1832, emerge la “*grazia luciana della sceneggiatura*” (Frattini),²⁴ felicemente conformata all’assunto – già fissato qualche anno prima nello *Zibaldone* – che nessuno vorrebbe rifare la vita passata, senza nessun cambiamento; nella convinzione che “*quella vita ch’è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura*”.

Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* si ritrovano tutti gli esiti ai quali è giunta la riflessione leopardiana, sinteticamente espressi nel finale dalla

Natura, quando afferma: “*Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest’universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé, di maniera che ciascheduna serve continuamente all’altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l’una o l’altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione...*”; e altrettanto sinteticamente ribaditi dalla risposta dell’Islandese, simbolo dell’uomo che non si rassegna alla perdita della felicità: “*Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poichè quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell’universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?*”.

Il *Copernico*, dialogo del 1827, la cui freschezza ed eleganza di stile rimanda al gusto delle prime operette, da una parte “*segna una felice ripresa di quel gusto del riso e del capriccio malinconico cui il Leopardi si era proposto di ricorrere, quasi a vendicarsi delle calamità e iatture proprie e degli uomini in generale*” (Frattini);²⁵ dall’altra, invece, riprende la polemica contro l’arido vero dei filosofi e la rivendicazione delle vivificanti illusioni dei poeti.

A sua volta, il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, anch’esso del 1827, riprende il vecchio problema della liceità ed utilità del suicidio, pur con “*nuovi argomenti e convincimenti che preparano, in certo modo, il “risorgimento” morale e poetico del Leopardi*” (Frattini).²⁶

6. I CANTI PISANO-RECANATESI (“GRANDI IDILLI”).

Dopo le *Operette morali* del 1824 Leopardi sembra attraversare un momento di “svuotamento” creativo tale da lasciare il posto semplicemente all’attività di traduttore e di erudito (cura la *Crestomazia della poesia italiana* per l’editore Stella). Una fase che, peraltro, coincide con la lontananza da Recanati del poeta che, nel 1825, risiede a Milano; poi, per un anno (ottobre 1825-ottobre 1826) a Bologna, dove ritornerà nella primavera del 1827; quindi, tra il 1827 e il 1828 a Firenze e a Pisa. Soprattutto in Emilia e in Toscana, Leopardi ha modo di stringere relazioni e amicizie importanti: da una parte, introdotti da Giordani, con il gruppo fiorentino di Vieusseux e dell’*Antologia* (sulla quale aveva già

²¹ *Op. cit.*, p.113.

²² *Op. cit.*, pp. 91-93.

²³ De Robertis G., 1984, p. 154.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 110-111.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 109-110.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 109-110.

pubblicato, nel 1826, un saggio sulle *Operette morali*); dall'altra, con alcuni esuli napoletani, tra i quali Poerio, Colletta e Ranieri. Ritorna a Recanati soltanto nel 1828 (novembre), dopo aver rifiutato (nonostante i problemi economici) la cattedra dantesca all'Università di Bonn.

In questo periodo, il sistema concettuale di Leopardi va precisandosi sul piano di una rinuncia al principio di non contraddizione: rinuncia chiaramente espressa nello *Zibaldone* del 1825 (pag. 4129). Essa parte dalla presa di coscienza di una duplice verità:

– [1] quella nichilista del pessimismo cosmico, derivante dalla constatazione che l'esistenza non è finalizzata al piacere e alla felicità degli esseri viventi (ordine delle cose);

– [2] e quella materialistica e sensistica, per cui invece si deve ammettere come "ogni animale abbia di sua natura per necessario, perpetuo e solo suo fine, il suo piacere e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la universalità dei viventi" (modo dell'esistenza). Tuttavia, con il *Risorgimento*, una canzonetta composta a Pisa nell'aprile del 1828, "pur non rinnegando nessuna delle sue convinzioni, su esse, oltre esse" il poeta afferma "la rinata capacità del suo cuore a sentire".²⁷ Di qui nasce la seconda grande stagione poetica leopardiana: quella dei canti pisano-recanatesi²⁸ o "grandi idilli".²⁹ E di qui, proprio dal *Risorgimento* nasce la cosiddetta poetica della rimembranza, riguardo alla quale così si esprime lo stesso Leopardi: "Uno dei maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli..." (*Zibaldone*, 4302, Pisa, 15 aprile 1828). Proprio al mese di aprile del 1828 risale *A Silvia*, composta subito dopo il *Risorgimento*.

A SILVIA. Nella prima stanza (vv. 1-6) il poeta "materializza" l'immagine della fanciulla, rivolgendole una domanda che, al contempo, riassume l'idea

della bellezza e della felicità giovanile (*beltà splendea; occhi sorridenti; lieta e pensosa*). Nella stanza successiva (vv. 7-14) continua la rievocazione spensierata della vita di Silvia, ormai inserita vitalmente nel suo concreto ambiente (*le quiete stanze*) e nelle sue abituali attività (*perpetuo canto; opre femminili*); ne consegue un'idea di speranza, dalla quale non può essere disgiunta la stagione primaverile, da sempre simbolo di rinascita e, appunto, di speranza. La terza stanza (vv. 15-27) assimila alle felici illusioni della giovane quelle del poeta (quasi figura simmetrica rispetto a lei); e nei versi 23-25 offre uno spunto tra l'idilliaco e l'elegiaco. La stanza seguente (vv. 28-29), ponendosi come "cerniera" tra le due parti del canto, conduce progressivamente all'idea del dissolversi della gioia, con il venire meno della speranza. Il momento cruciale di questo processo è segnato dai vv. 32-35: *Quando sovviemmi di cotanta speme, / un affetto mi preme / acerbo e sconcolato, / e tornami a doler di mia sventura*. Ma qui si dissolve anche la "rivitalizzazione" di Silvia, restituita ormai al mondo dei morti; per cui, l'imprecazione contro la Natura sembra risuonare ancora più forte e sconsolata. Il *Tu* con il quale il poeta si rivolge a Silvia, all'inizio della penultima stanza (vv. 40-48) è quindi di nuovo il segno di una distanza inesorabile dalla vita, inutilmente annullata dal ricordo momentaneo; distanza e separazione ancor più rimarcate, in seguito, dalla forma negativa di alcune frasi (*e non vedevi; non ti molceva; né teco le compagne...*). Come Giacomo si era rispecchiato nella vita di Silvia (vv. 20-22), nella sua giovinezza, così ne seguirà le sorti: nella morte della speranza si accomunano i due destini. E nell'ultima stanza (vv. 49-63), in un dialogo assoluto con se stesso, in un affastellarsi di domande rivolte al fantasma, al simulacro della propria esistenza, il poeta prefigura l'unica verità possibile; porgendola, nei versi finali, a ogni essere umano.

Al di là della poetica della "rimembranza" (o "ricordanza"), la poetica antinaturalistica – che, peraltro, non viene mai meno nel corso dei "grandi idilli" – costituisce l'asse portante del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (composto a Recanati tra il 1829 e il 1830). In esso, con parole di Frattini, "il mistero del dolore si universalizza dilatandosi dal protagonista alla natura, dalle creature al cosmo".³⁰

CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA. Dopo il breve inizio idilliaco (vv. 1-4),

²⁷ Petronio G., 1970, p. 655.

²⁸ "I versi del periodo pisano mostrano una straordinaria disposizione vitale, non puramente 'idillica' perché dentro la ritrovata misura si agitano tante esperienze, sentimenti e grande consapevolezza intellettuale. Dietro Pisa compare Recanati, con il suo portato di memorie. E A Silvia [...] è un esperimento metrico, un condensato dei suoi argomenti poetici..." (Erbani F., 1997).

²⁹ Si tratta di: *A Silvia*; *Le ricordanze*; *La quiete dopo la tempesta*; *Il sabato del villaggio*; *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

³⁰ Frattini A., *Op. cit.*, p. 128.

nel quale il protagonista si rivolge alla luna (*silenziosa luna* che contempla *i deserti*, in un ciclo ripetitivo – *sorgi... vai...indi ti posi*), l'andamento della lirica assume una sostanza decisamente polemico-problematica che racchiude, all'interno della cornice delle domande dei vv. 5-8 e 16-20, la comparazione tra la vita della luna e quella del pastore: entrambe cicliche e prive di sviluppi (v. 15: *altro mai non i-spera*).

La strofa successiva³¹ (vv. 21-38) segna il passaggio analogico dalla vicenda del pastore a quella dell'uomo in generale: nel segno del dolore e nella prospettiva della morte (vv.37-38: *Vergine luna, tale / è la vita mortale*).

Anche la parte iniziale (vv. 39-51) della terza stanza considera la "fatica di vivere", dalla quale scaturiscono però due domande esistenziali (vv. 52-56) e la ripresa del monologo del poeta-pastore alla luna. Un monologo che si dilata, nella strofa seguente (vv. 61-104), ad attribuire al pianeta una conoscenza non posseduta dall'uomo: ancora attraverso interrogazioni e asserzioni, che si concludono drammaticamente nei vv. 100-104: *Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, / che dell'esser mio frale, / qualche bene o contento / avrà fors'altri; a me la vita è male*.

La consapevolezza che il "male di vivere" deriva all'uomo soprattutto dalla coscienza della vita stessa e dei suoi limiti porta quindi il pastore a invidiare il suo gregge (vv. 105-132: quinta stanza) e a desiderare di trasformarsi in un uccello (vv. 133-138: prima parte della sesta stanza), per godere di una libertà più ampia e più "alta". Ma il dubbio che il "male di vivere" sia insito in ogni forma d'esistenza riprende subito campo e conclude il canto (vv.139-143: seconda parte della sesta stanza).

7. L'ULTIMA POETICA – "LA GINESTRA".

Nel 1830, Leopardi rimase amareggiato per non aver vinto il premio quinquennale della Crusca, al quale aveva partecipato con le *Operette Morali*. Al

³¹ L'incipit di questa seconda stanza rimanda al *Movesi il vecchierel canuto e bianco* di Petrarca (*Canzoniere*, XVI). Interessante è notare come nel sonetto petrarchesco il faticoso errare del *vecchierel* fosse un pellegrinaggio che aveva come fine Roma, ma ancor di più *le sembianze di Colui / ch'ancor lassù nel ciel vedere spera*: ossia l'immagine del volto di Cristo impressa nel velo della Veronica lungo il Calvario e conservata in San Pietro. In Leopardi invece, al termine del percorso, *infìn ch'arriva / colà dove la via / e dove il tanto affaticar fu volto* si trova *abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto obblia*.

di là del mancato prestigio che la vittoria gli avrebbe procurato, il poeta risentì soprattutto della perdita della cospicua somma (1000 scudi) messa in palio: tale da assicurargli la tanto desiderata indipendenza economica. Invece Leopardi fu costretto ad accettare l'offerta, per un anno, di un assegno mensile da parte di alcuni amici. Si recò quindi a Firenze, adoperandosi nella raccolta degli altri fondi necessari alla nuova edizione delle sue poesie: i *Canti*, pubblicati dall'Editore Piatti l'anno successivo. Nel medesimo 1830, Leopardi sviluppa alcune relazioni importanti per il suo avvenire e per lo sviluppo della sua poesia: da una parte, con Antonio Ranieri, già conosciuto – si ricordi – nel 1827, presso il Vieusseux; dall'altra, con la bella signora Fanny Targioni Tozzetti, in cui la critica ha concordemente riconosciuto l'ispiratrice dei successivi *Canti dell'inganno estremo* o *Ciclo d'Aspasia* (1833-1835). Si tratta di cinque componimenti di argomento amoroso: *Aspasia*; *Consalvo*; *Il pensiero dominante*; *Amore e Morte*; *A se stesso*. *Aspasia* è più legato alla cronaca dell'episodio specifico dell'innamoramento e al risentimento dell'autore non corrisposto; mentre *Consalvo* è una specie di novella sentimentale in versi, il cui protagonista ottiene – in punto di morte – il bacio della donna amata e la felicità; gli ultimi tre canti, invece – come per primo ha sottolineato Binni – "*presentano in modo più omogeneo caratteri nuovi che segnano una rottura nella linea di svolgimento della lirica leopardiana*": sia sotto il profilo tematico sia sul piano strutturale. Infatti, i testi mostrano un andamento spiccatamente dimostrativo e assertivo; inoltre, il punto di partenza non è più costituito dalla rappresentazione di luoghi della memoria e paesaggi familiari: se vi si raffigura un paesaggio, esso è quello del tutto astratto della mente. Anche dal punto di vista linguistico prevalgono le astrazioni, i concetti personificati (per esempio: il pensiero d'amore, il desiderio, il cuore...), che giungono a configurarsi in "mitologia", come Amore e Morte, protagonisti dell'omonima lirica. Su questa direttrice, sostanzialmente antidilliacca, l'atteggiamento sentimentale del poeta abbandona i motivi del ricordo e del rimpianto di un'età ingenua, e diviene agonistico, combattivo: l'intensità dell'innamoramento diviene misura della grandezza dell'individuo che, così, proclama il suo diritto alla felicità (un diritto – giova ricordarlo – percepito soggettivamente come irrinunciabile, anche se negato dall'ordine delle cose).

Nel breve canto *A se stesso* (composto nel 1833 o 1835), per esempio, troviamo la personificazione dei sentimenti: l'*Io* si sdoppia e dialoga con il cuore,

secondo un andamento estremamente mosso (si vedano gli enjambement) e spezzettato (18 proposizioni in 16 versi!), quasi a riprodurre un pianto, dei singulti. Ognuna delle tre parti (vv.1-5; 6-10 e 11-16) in cui la lirica può essere divisa è scandita da un motivo ripetuto: quello della vanità della vita e della speranza.

A testimonianza dell'immediatezza espressa dal canto, soltanto 2 delle 18 proposizioni (v. 3: ...*ch'eterno...*; e v.15: ...*che, ascoso...*) sono subordinate. Come scrivono Bellini e Mazzoni, "sono i verbi che hanno una maggiore densità semantica, che definiscono la situazione affettiva del poeta. Inoltre sempre ai verbi è affidata la funzione di stabilire la scansione dei tre momenti in cui si articola questo colloquio interiore: il primo, che occupa i vv.1-5, è caratterizzato dalla sottolineatura della necessità di un distacco da un passato che è definitivamente chiuso, irrecuperabile; e la forma verbale di esordio (un futuro) acquista un'ampia gamma di significati:

v.1 *Or poserai per sempre...*

è invito, indicazione di un nuovo stato che dovrà essere proprio del cuore disilluso [...]. Il secondo momento (vv.6-10) è la logica prosecuzione dell'esordio, in quanto l'esortazione si trasforma in comando:

v.6 *Posa per sempre. Assai...*

C'è in questi versi la sanzione dell'inutilità dei moti del cuore in considerazione della vera natura della vita.

Nell'ultima parte (vv.11-16) la rapida successione dei due imperativi:

v.11 *T'acqueta ormai. Dispera...*

rinforzati da quello del v.13:

non donò che il morire. Omai disprezza...

segnano l'inevitabile conclusione: la quiete, la riduzione del dolore sono unicamente legate alla capacità del cuore di ripudiare se stesso, di condannare il precedente abbandono alle illusioni; occorre che prevalga la ragione, unico strumento utile a cogliere nei suoi caratteri reali la perversità del brutto potere che domina l'universo." (cit., pp. 49-50).

Come si vede, quindi, la struttura partecipa in modo determinante al significato complessivo del canto, perché riproduce il senso di rottura di Leopardi con il mondo, le sue riflessioni, i pianti e i singhiozzi. Dal punto di vista poetico-concettuale, d'altra parte, il disinganno e il ritorno al vero "ri-congiungono la posizione leopardiana di A se stesso a quella che, prima dell'amore per Fanny Targioni Tozzetti, si era definita intorno alle certezze del pessimismo nichilistico e alle risorse interiori

del poeta".³² Dopo le critiche negative di Croce e di Russo, si è finalmente compresa la modernità di questo testo; in particolare, Angelo Monteverdi³³ ha evidenziato come la sua apparente semplicità sia il frutto di una costruzione attentissima sotto ogni profilo: da quello delle scelte lessicali, a quello della sintassi e del metro.

Leopardi, a partire dal settembre del 1833, viene ospitato dall'amico Antonio Ranieri, nella sua casa di Napoli³⁴ (si legga, al riguardo, il volumetto dello stesso Ranieri intitolato *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*). Il periodo napoletano del poeta è caratterizzato da una "visione disillusa del vero che si atteggia a proposta morale e a messaggio polemico: una ricerca di temi e toni nuovi, fondata su una partecipazione nient'affatto scettica e distaccata al dibattito storico e ideologico".³⁵ Da questa visione "agonistica" della realtà (già presente nel *Ci-clo di Aspasia*) nascono opere dense di "umori ironici e satirici"³⁶ come la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, i *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, *I nuovi credenti* e *La ginestra*.

LA GINESTRA. Composta nel 1836 nei pressi di Torre del Greco – dove Leopardi si era trasferito con Ranieri per sfuggire a un'epidemia di colera – costituisce, con *Il tramonto della luna*, l'ultima prova poetica del Recanatese. Se *Il tramonto della luna* è una ripresa delle poetiche precedenti, *La ginestra* rappresenta invece un testo fondamentale per capire il pensiero di Leopardi nel suo periodo finale.

Si tratta di una canzone libera di endecasillabi e settenari, in sette stanze di varia lunghezza per 317 versi complessivi nei quali, con parole di Frattini,³⁷ si realizza "una mirabile struttura unitaria". Seguendo l'analisi di Botti,³⁸ si possono individuare nella lirica sette momenti:

1°, LA GINESTRA; 2° LA VANITÀ DELLA STORIA NEL PASSATO (1^ stanza, vv. 1-51). L'introduzione avviene in uno scenario dettagliato: l'arida schiena del Vesuvio, accanto alle rovine di quelle che furono città famose. Di qui Leopardi prende spunto per introdurre un analogo e più esemplare sfondo di squallore e di devastazione: "l'erme contrade" (vv.

³² Tartaro A., *Op. cit.*, p. 177.

³³ Monteverdi A., 1967, pp. 126-127.

³⁴ A Napoli, tra il 1835 e il 1836, l'editore Starita pubblica i primi due volumi dell'opera omnia di Leopardi: i *Canti* (1835) e le *Operette morali* (1836). La censura borbonica, però impedirà l'uscita degli altri quattro volumi previsti.

³⁵ Minore R., *Op. cit.*, p. 305.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Op. cit.*, p. 166.

³⁸ Botti, F.P., 1979.

8-9) intorno a Roma, il cui “perduto impero” configura l’inesorabilità di una legge di natura; motivo, questo, intensificato dal ritorno all’attuale paesaggio vesuviano. Alla labilità delle costruzioni dell’uomo si oppone, nei vv. 21-23, il cieco persistere di esistenze neutre, spoglie di qualsiasi progettualità e reiterative.

3°, LA POLEMICA (2[^] e 3[^] stanza, vv. 52-157). Il poeta precisa e rende esplicito il senso dell’attacco mosso alla storia nei versi precedenti: l’idea di una costante evoluzione dell’umanità in senso positivo viene non solo contestata dell’imponderabilità dei condizionamenti naturali, ma anche dalla debolezza della società e dalla sua incapacità di fissare e stabilizzare le proprie conquiste per portarle avanti. Su tutto grava la legge del progresso-regresso (vv. 52-58); e alla precarietà materiale del rapporto uomo-ambiente fa paradossalmente riscontro, nell’uomo, una sorta di *ùbris* (presunzione) che lo induce a scambiare con una falsa immagine rettilinea la lunga curva dei cicli, l’itinerario tortuoso che riconduce verso il baratro. In tale contesto, la “salvezza” può solo intravedersi proprio nell’abolizione di ogni illusione di storia intesa come progresso.

4°, LA NULLITÀ DELL’UOMO (4[^] stanza, vv. 158-201). Questo “quadro”, nel cuore del canto, sposta e amplia il discorso, tentando – attraverso una specie di gioco di illusioni ottiche – una definizione della presenza dell’uomo nell’universo; ma ritorna poi al tema del ripetersi della storia (vv. 194-198).

5°, di nuovo LA VANITÀ DELLA STORIA NEL PASSESATO (5[^] stanza, vv. 202-236). Una similitudine paragona la fine delle città di Ercolano e Pompei, ad opera del Vesuvio, a quella di un formicaio provocata dalla caduta di un pomo maturo. In altri termini, si ha la riduzione del ruolo della presenza umana nell’universo. La storia, qui, viene ulteriormente smitizzata, in quanto è collocata accanto alle manifestazioni, già viste, di un esistere tenace e monotono (vv. 226-230).

6°, LA VANITÀ DELLA STORIA NEL PRESENTE (6[^] stanza, vv. 237-296). Immutata, l’antica minaccia “naturale” di distruzione riaffiora nel presente.

7° di nuovo LA GINESTRA (7[^] stanza, vv. 297-317). A sigillare il canto, a chiudere con perfetta circolarità la catena di meditazioni da essa originata, ecco riapparire la ginestra: il simbolo delle cose che soccombono in modo non renitente; è quasi la saggezza, come consapevolezza a cui dovrebbe tendere l’uomo, solidale con gli altri elementi della natura. Anche l’uomo, infatti, come tutte le restanti manifestazioni esistenziali, è precario.

Con parole di Frattini,³⁹ si può concludere che *La ginestra* costituisce “un canto d’epilogo, ma anche eccezionale preludio, invito liberante che fa stranamente pensare a certe conclusioni de L’uomo in rivolta di Camus, all’imperativo che in lui si pone come fulcro di ogni possibile palingenesi: ‘imparare a vivere e a morire, e, per essere uomo, rifiutare di essere dio’”.

* * *

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA CITATA.

- Monteverdi A., *Scomposizione del canto ‘A se stesso’*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, 1967.
- Frattini A., *Giacomo Leopardi*, Bologna, 1969.
- Petronio G., *L’attività letteraria in Italia*, Palermo, 1970.
- Tartaro A., *Leopardi*, Bari, 1978.
- Botti F.P., *La nobiltà del poeta. Saggio su Leopardi*, Napoli, 1979.
- Binni W., *La protesta del Leopardi*, Firenze, 1982.
- De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, Torino, 1984.
- De Robertis G., *Le “Operette morali”*, in *Saggio su Leopardi*, Firenze, 1984.
- Bellini G. - Mazzoni V., *Forme e storia. Modelli di lettura del testo letterario*, Firenze, 1984.
- Blasucci L., *Leopardi e i segnali dell’infinito*, Bologna, 1985.
- Ceserani R. - De Federicis L., *Il Materiale e l’Immaginario*, Torino, 1986, vol. 4.
- Rigoni M.A., *Il pensiero di Leopardi*, Milano, 1997.
- Erban F., *Giacomo le delizie nascoste*, in *La Repubblica*, 10 dicembre 1997.
- Rossi P., *Guardò il cielo e divenne poeta*, in *Il Sole – 24 Ore*, 14 dicembre 1997.

³⁹ Frattini A., *Op. cit.*, p. 170.